



日常思维与诗性思维的转换

刘庆霖(北京)

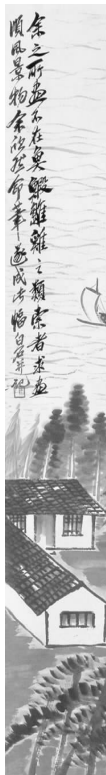
日常思维与诗性思维存在诸多的差异,学会二者之间的转换,是诗人必须具备的思维方式。如同军人平时须进行战争思维训练,战时才能顺利地进行战争思维转换一样。下面,就日常思维与诗性思维转换的相关问题谈以下几点看法。

一、转换的理由

首先,日常思维多是逻辑性思维。人们从儿童开始,就一直学习逻辑思维,在日常生活里又经常使用逻辑思维,并在逻辑思维的环境里掌握了许多概念化的东西。遇事总要问“是不是合理”、“是不是科学”。比如,在日常的思维状态下,如果说“阳光弯曲”、“风在疼痛”、“冬天倒塌了”,大家一定会说,这是不可能的。因为过去的概念告诉我们这是不合常理的,也是不

科学的。而这种用概念来进行推理、判断的思维正是逻辑思维。如果我们抛开逻辑和概念,进入诗性思维的状态,这些都是可能发生并且有其道理和意味的。如“阳光弯曲柳条上,早有风姿长出来。”“分别望残心里月,相逢握痛指间风。”“喜观崖雪纷纷落,听得残冬倒塌声”。思维方式不同了,原来认为不可能发生的事情发生了,不可理解的事情变得可以理解了,还具有浓郁的诗味。我们再看下面这首诗:“大荒绝顶壁生风,流水滔滔万壑中。云帐散成虹雨露,春巢飞出夏秋冬。”(《题长白山石壁》之三)“春巢飞出夏秋冬”,显然不是逻辑思维,而它却无理而妙。

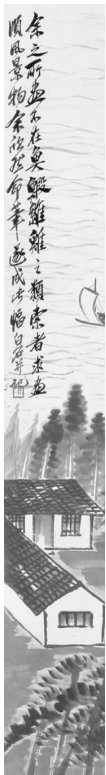
其次,日常思维多是散文性思维。日常生活中我们经常遇到“是什么、怎么样、



为什么、怎么办”的问题,久而久之就养成了这样的思维习惯。由此多数人写诗也按这个思路进行,这样做的直接结果就是使诗歌散文化—平铺直叙、议论过多、寡淡无味。有这么一首诗:“圣火点燃光耀空,五洲传递贯长虹。中华民族喜圆梦,奥运雄风独独钟”(《圣火传递》)。这首绝句,格律上没有问题,但每一句诗的后三个字是前四个字的“注解”,句句议论,缺少意象,像是一篇蹩脚的议论文。当前,像这样写诗的还大有人在,有的人把诗写成“产品说明书”,有的人把诗写成“带注脚的日记”,有的人把诗写成“有韵的散文”。也许一些人写不好诗都有各自不同的原因,但有一点是共同的,那就是用散文性思维来构筑诗词。结果就是“种瓜得豆”。要知道,好诗多是不关注“怎么办”这个问题的。“前不见古人,后不见来者。念天地之悠悠,独怆然而涕下”(陈子昂《登幽州台歌》)。这首诗传达给我们的只是作者极其孤独的幽怀和为什么有这样的幽怀,并没有告诉我们他下一步怎么排解这样的孤独。再如张继的《枫桥夜泊》:“月落乌啼霜满天,江枫渔火对愁眠。姑苏城外寒山寺,夜半钟声到客船。”这首诗给我们的也只有“是什么”和“怎么样”,并没说为什么会“对愁眠”?怎么样排遣这种“忧愁”。可这丝毫不影响它诗意的表达,丝毫不影响它成为千古佳作。有些议论的诗,也并不在于要“解决问题”,而是提出问题,引起思考,表达一种愿望。如李绅的《悯农》:“锄禾日当午,汗滴禾下土。谁知盘中餐,粒粒皆辛苦。”这首诗只是说了种田人的辛苦,

粮食来之不易,没有一点说教的味道,反而让人们容易接受。也就是说,此诗没有告诉我们要“怎么办”。相信读诗的人已经有了共鸣,知道了解决问题的办法—珍惜每一粒粮食。这才是诗的表达,而非散文的表达。

再次,日常思维多是职业性思维。每个人的职业不同,思维习惯也迥然不同。如果一个人当领导时间长了,诗中就会习惯体现个人意志和思想;如果一个人在底层时间长了,就会在诗中体现牢骚和不平。曾经有一个诗人,在他的眼里,官都是贪官,商都是奸商,只有穷人才是好人,因为他自己是一无所有。总之,受个体的职业和生活环境影响所产生的思维习惯,对诗性思维的干扰是经常的,也是普遍存在的。德国诗人、剧作家席勒在给歌德的一封信里,也提到类似这样的干扰:“我的知解力是按照一种象征方式进行工作的,所以我像一个混血儿,徘徊于观念与感觉之间,法则与情感之间,匠心与天才之间。就是我这种情形使我在哲学思考和诗的领域里都显得有些勉强,特别在早年是如此。因为每逢我应该进行哲学思考时,诗的心情却占了上风;每逢我想做一个诗人时,我的哲学的精神又占了上风。就连现在,我也还时常碰到想象干涉抽象思维,冷静的理智干涉我的诗。”受职业思维影响最典型的应属那些曾经是写公用文的诗人,他们写诗也往往是工作报告式的。例如,有这样一首《读书感怀》“宁静终能明志远,诗书满腹气常华。痴迷夜读临仙境,融会贯通为国家。”这首诗是一个公务



员写的,它的特点一是主题先行,二是死套成语,三是空洞陈旧。很明显,这首诗带有相当重的公用文的思维模式。

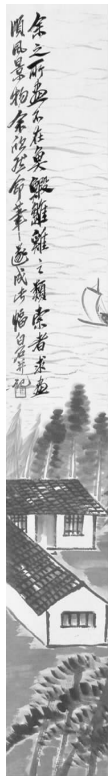
二、转换的中间环节

有人也许会说,“这好办,我们写诗的时候,像铁路工人搬道岔一样,把日常思维切换到诗性思维不就行了吗?”我们说,这是不行的。日常思维与诗性思维之间存在一个环节,是不可能像铁路道轨一样直接进行切换的。这就像一个杯中盛满了水,要把这个杯再盛满酒,必须先要把水从杯中倒出来一样。而这个把杯倒空的过程,就是日常思维与诗性思维转换的中间环节。

第一,排除杂念。当诗人进入诗性思维之前,他必然处在日常世俗生活的情状之中,他的感觉、情绪、心理都要留下日常生活的印痕。因此,他要真正进入审美状态,顺利地进行诗性思维,就必须进行心理上的转换。否则,他就永远无法进入诗性思维的境界。对于这一点,美学家们有深刻而精当的认识。日本美学家今道友信所说的“旧常意识的垂直切断”和西方当代现象学家英伽登所说的“中断生活的‘正常’过程”(《当代美学》)。不难看出,要进入诗性思维首先必须排除来自自己心中的干扰。怎么排除呢?首要是宁静下来。现代作家林语堂说:“我以宁静的心超越岁月的仓促和嘈杂。”我们自己也会有这样的体会,每每不是因为工作忙而写不出来诗,常常是心情静不下来时,诗才会写得少。可见,心静不下来,就无法完成“旧常生活状态”向“审美心理状态”的转换,

就难以进入诗性思维的状态之中。许多人都有这样的感觉,到了深夜或者到了山水之中,便易产生灵感。是人们夜里比白天聪明吗?是山水中本来就有灵性吗?不是,是因为夜晚的静谧,山水环境的清幽,人们易于做到“旧常意识的垂直切断”,暂时达到了“中断生活的‘正常’过程”的目的。大作家贾平凹有一首诗,写的就是这个感受:“世间有两块奖牌:太阳与月亮。太阳奖给庄稼,月亮奖给文章”。真正懂得创作的诗人和作家,无不善于借助山水和夜晚这样的“屏幕”把生活中的杂念暂时隔断。

第二,淡泊名利。中国古代文学家、美学家认为,要实现对世俗生活的超越,进入审美的境界,还必须摒弃狭隘的利欲之心。朱熹认为,写诗须“洗涤得尽肠胃,间风生荤血脂膏”,因为“秽浊为主,芳润人不得也”(《答巩仲至》);沈宗募说作画应先“平其争竞躁戾之念,息其机巧便利之风”,“摆脱一切纷争追逐,希荣慕势”(《芥舟学画编》)。总之,他们都把个人狭隘的功利欲求之心的摒弃看作是美的创造和欣赏得以实现的重要心理条件。因为一个人利欲之心过强,便宁静不下来,也很难守住自己的信念。那么“宁静以致远”也就无从谈起了。假如我们还做不到完全的淡泊名利,至少也应该做到不急功近利。我并不赞同任何条件下都要“淡泊名利”。因为,艺术与人生,审美活动与实际生活是不可能也不应该完全分割的;我反倒认为,“利在国家终欲得,名归天下敢思争”。争得大利,扬出大名,不仅对国家、民族,乃至人类都是有贡献的。社会责任感



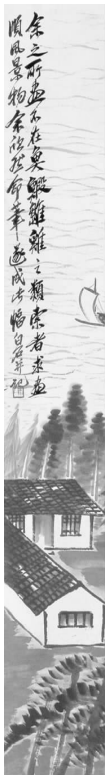
更是诗人必须具备的,否则就不会有伟大诗人一说。中国古代文学家们也充分地认识到了这一点,所以主张以出世的态度做人世的事业,一方面“不以物喜,不以己悲”,对生活中的“小我”施以淡泊;另一方面又“先天下之忧而忧,后天下之乐而乐”,对国家民族中的“大我”施以重托,较好地处理了审美活动中对现实人生的超越与联系的辩证关系。第三,焚烧思想。我于2001年发表在《长白山诗词》上一篇文章《诗的行动》,其中提出一个观点就是“焚烧思想”。众所周知,草原上的草要想长得更加茂盛,最好是在秋冬季节把草焚烧一遍。思想提升也同此理。要使人的思想经常出新,最好每隔一段时间把自己的思想也“焚烧”一遍。依据这一观点,我进一步提出:“诗,是焚烧思想留下的舍利。”现在我依然主张要“焚烧思想”,以求倒出更多的思维空间来。其实,中国古代艺术大师早已把美的观照与纯逻辑的概念活动严格区别开来。庄子讲“坐忘”,讲“离形而去”(《大宗师》),就是希图通过摆脱名理知识的活动而达到对至美至乐的“道”的观照;这实际上是主张,要在一种消解了逻辑知识的情况下进行审美直观。庄子这一思想得到了后世一些文艺家、美学家的普遍认同。王国维说:“客观的知识与主观的情感成反比例。”(《文学小言》)在庄子和王国维等人看来,在美的凝视观照之时,人们对美的对象的把握,往往不是像科学认识那样,要经历从现象到本质,由感性到理性的认识过程,也无须运用名理的知识去作逻辑的思考,而是依靠个体感

性的体验与领悟,用整个心灵去拥抱。正因为如此,严羽才讲“禅道唯在妙悟,诗道亦在妙悟”。同时,严羽又进一步得出:“夫诗有别材,非关书也;诗有别趣,非关理也”的论断。总之,要求人们在审美之时,要暂时忘掉前人观点和经验的影响,凭自己的识力去感悟,去筛选,这样才能攫取到有别于人的美的灵感。

三、转换的基本思路

如果说,前面说的日常思维与诗性思维转换的中间环节是把一个装满水的杯子倒空的话,那么,下面我们要说的就是如何再把这个“空杯”斟满“酒”了。

首先,突破陈旧概念的束缚。前面说过,审美要求我们做到逻辑知识的消解。也就是说,在创作的状态下,要忘却理性的条条框框和概念。比如,在儿童眼里,星星是有鱼儿的,太阳有时候也是爱睡懒觉的。儿童看到雕塑家在雕一匹石马就问:“你怎么知道石头里有马呢”。这种没有意识理性和逻辑介入的天真,这种在常理看来是“错误的识见”,恰恰和诗人的诗性意识不期而遇。有一首诗:“我家小女爱星空,胆小缠人牵手行。忽指天边圆月语,嫦娥晚饭煮星星”(《小女》)。如果说,在苏轼生活的年代,说“明月几时有,把酒问青天。不知天上宫阙,今夕是何年”(《水调歌头》)还不违背常理的话,那么,到了21世纪,科学早已验证月球上并不是什么神仙之府,而且,按着我们无神论思想要求,也不相信有什么神仙,还说“嫦娥晚饭煮星星”,这无论如何也是情理说不通的了。但是,用“嫦娥晚饭煮星星”的话,表现小女

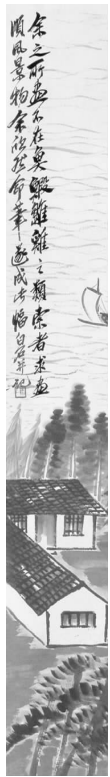


天真无邪的想象,是最好不过的了。而这首诗的形成,恰恰是忘掉了逻辑之理的结果。还有一首诗:“家在寒塘远洞庭,芦花影里听蛙声。误食月钩光满腹,偶眠莲帐梦多清”(《野塘鱼》)。这里说野塘鱼“误食月钩光满腹”,按逻辑推理是说不通的,弯月不是真正的鱼钩,即使是真正的鱼钩,月亮太大鱼也是吞不下去的。可弯月又像鱼钩,我们可以想象它真的是鱼钩,如真的让鱼吞下去了,鱼吞下的就是一个发光的月亮,继续沿着思路驶去,“误食月钩光满腹”又在想象中成了必然结果。而这种想象又恰恰是以违背常理实现的。

第二,突破前人的思维模式。诗词这种创作形式两千余年了,确实产生了大量的优秀作品和优秀诗人。我们在写诗的时候或多或少、不可避免地受其影响。这种影响主要是好的。但我们在写诗的时候切不可对古人的影响产生依赖性,以为诗词只有像唐宋那样写才是好的。我认为,如果说某人诗像古代某某诗人,若是初学者,就是对他的肯定;若是一个成熟的诗人,那就是对他的批评。我们不反对借鉴古人,但“学时要博采,创作时要一脚踢开”(顾随《驼庵诗话》)。我曾在《浅谈我的旧体新诗》一文中提出主张:“以旧体诗的形式创作新诗,以新诗的理念经常经营旧体诗”。我个人认为,旧体诗的发展,必须逐渐接近诗的本质和时代精神。目前,有人主张中华诗词进行诗韵改革,也有人主张进行诗体创新,这些倡导和探讨无疑是正确的。然而,无论采用新韵还是旧韵,无论诗体有哪些创新,诗的时代特色是必

须突显出来的。否则,就很难适应中华诗词创新发展的要求,更难适应人民大众对诗词的审美需求。以新诗的理念经营旧体诗,就是要在诗词创作中体现当代人的思想感情、思维方式、表现手法和语言表述特点。这些要求,说起来易,做起来却很难。在这一点上,词家蔡世平作得比较好。请看他的:“搭个山棚,引顽藤束束,跃跃攀爬。移栽野果,而今又蹿新芽。锄它几遍,就知道,地结金瓜。乡里汉,城中久住,亲昵还是泥巴。”(《汉宫春·南园》上半阙)。“江上是谁人?捉着闲云耍。一会捏花猪,一会成白马。云在水中流,流到江湾下。化作梦边梅,饰你西窗画”(《生查子·江上要云人》)。这两首词,既有民族特色,又有时代气息,同时还有个人的风格,这三方面的兼备,无疑是蔡世平成功的奥妙,读之,品之,有一种水灵灵的蕨菜扯住我的手不放的清灵之感。

第三,突破思想的松散状态。前面已经说过,要静下心来,保持一个良好的心境,首先要有所抑制、有所涤除,但涤除和抑制本身不是目的。从心理学上讲,涤除和抑制还是为了更好地诱导出兴奋点。心理学所说的注意,专讲心理活动的指向性与集中性,也就是主体通过对无关心理活动的排斥而促使大脑皮层形成最优越的兴奋中心,从而引起对特定的注意力的高度集中,直至达到主体与客体的相互交融浑然一体的境界。《庄子·齐物论》中说,庄周曾梦化蝴蝶,醒后弄不清是自己化为蝴蝶了,还是蝴蝶变成了庄周。这个“庄周梦蝶”的故事,便是物我两忘、天人合一的境



界,而这种境界恰恰是诗词创作(诗性思维)所需要的。毛泽东青年时期曾经特意拿着书本到闹市上去读,来磨炼自己的注意力,以便在任何时候和场合,都能使自己的注意力达到高度集中。在不安定的环境中保持一个镇定的心境,许多伟人之成功都是如此。我曾经写过一组关于西藏的诗,其中有一首是写“磕长头”的朝圣者:“一念生时杂念沉,低头磕向日黄昏。以身作尺量尘路,撞得心钟唯自闻”(《西藏杂感》之六)。其实,磕长头的人首先要做到心空虚静,然后才能一心向佛地去朝圣。我这里写的是“一念生时杂念沉”,其实只有“杂念沉”了才能真正促进“一念生”。写诗也是一样的道理。只有排除了杂念,才能更好地把注意力集中到诗上来。这种集中,还包涵对诗词的深爱。诗是思想与生命的艺术化,是感性的宗教。纵观诗史,诗的兴盛无不在于诗人们全力地向诗投入;古今大诗人无不是倾其毕生的精力去爱诗,把诗看成是自己生命的一部分。当一个诗人不是用笔写,而是用心灵歌唱时,他的诗能不令人感动吗?

第四,突破常规的生活方式。思维方式往往是由生活方式决定的。常规的生活会使人们对身边的事物熟视无睹,使大脑中想象细胞处于休眠状态。如何使自己多一点“新鲜的生活”来激活头脑中灵感细胞呢?海德格尔的名言是“人,要诗意的地方栖居”。要说人人都诗意地栖居,或者只是一种愿望。但至少诗人应该诗意地栖居,并且,经常主动地寻找有诗意地栖居。有些诗,是需要独特的经历或环境才能触

发出来的。例如:“牵缆履阶山腹行,时间脚下暗河声。撷取一枚石出洞,让它知道有光明”(《桂林冠岩暗河行》)。这首诗便是他人把我硬拉入一个溶洞后捡来的。再有:“手握金鞭立晚风,一声号令动山容。如今我是石天子,统御湘中百万峰”(《题张家界天子山》)。如果不是身临其境地感受天子山的宏大气势,无论如何也是写不出来的。所以说,诗人应该像鹰一样去翱翔,目光也应像鹰一样敏锐,累了就像鹰一样歇在风云的肩膀上。当然,寻找“新鲜的生活”,变换一下生活方式,不一定非要经常去游览名山大川。有时候,一次郊外的行走,或是一次田野中的徜徉,也是对原来陈旧生活方式的改变,也会触发人的灵感。一次我在松花江边散步,见一老者将笼中的一只小鸟放生,便产生感触,写下了“清晨老者立江浚,双手托飞绿鸟音。能使心空荡鸟雀,朝天十指亦森林”(《观老者放飞笼中鸟》)。正是因为有了与他不一样的经历或是捕捉到了与他人不一样的情境,诗人才有了新鲜的作品,才可能不断地超越自我。

日常思维与诗性思维转换之间有一扇门,谁能尽快地打开这扇门,谁就能获取更多的灵感和诗意。我的想法只是给大家提供一些打开这扇门的思路,它不是钥匙,打开这扇门的钥匙永远在诗人心里。

(刘庆霖,中华诗词学会副会长兼秘书长)



尚佐文(浙江·杭州)

是用多福福一人。

相比之下,今人联作在格律方面更严谨,尤其是应征联,只要有一处出律就可能被否决。但今人联作的整体质量是否超过古人呢?恐怕未必然。

二、楹联的不同句式,所适用的格律不尽相同,且宽严有别。

楹联脱胎于骈文和律诗,发展过程中又吸收了词曲、古体诗、古文乃至白话文的句式特点。融合文句与诗句,是楹联的一大特点。这些来源不同的句式,如果硬要统一于一个细密的联律,会与母体产生格律和语感上的冲突。打个不尽恰当的比方,楹联格律其实类似于美国这种联邦制国家的法律,联邦宪法确立原则性的框架,各州在不与联邦宪法相冲突的前提下可自行制定州法律,这些法律可能差别甚大。对于同一种行为,各州法律定性不同、处理宽严不同,无损于一个国家的完整。同样,楹联不同句式在格律要求上区别对待,不影响楹联这种文体的独立性和完整性。正如一个国家或地区不能割断其历史渊源一样,楹联所用各种句式也受其来源的影响。几种句式在适用格律方面不尽相同,试分述之:1.律诗句式:律诗是楹联的重要来源,在楹联作为一种独立文体成熟之后,从前人律诗中取出对仗的两句用作楹联,仍是常有的事。从形式上看,凡律诗中对仗的两句,都可作为楹联,即凡合于诗律者,必合联律。包括律诗变格,同样可用于楹联。反过来,如果楹联用律诗句式,原则上须合于诗律。

2.骈文句式:楹联用骈文句式,遵守骈文格律。我曾在《骈文与楹联》一节里讲过,骈文的格律要比近体律诗略宽。与近

体诗句式整齐不同,骈文句无定字,除了通常的四言、六言外,还有三言、七言等其他句式。骈文的节奏点不像近体诗那么固定,需根据语意来判断。同样是六言,可能是二二二式,也可能是三三式;同样是四言,可能是二二式,也可能是一四式。所以骈文的句式和平仄安排,要比律诗灵活些。不过总体上看,骈文尤其是标准的四六文,句式和平仄安排的规律还是比较明显的。这些特点也都为楹联中的骈文句式所继承。

3.散文句式和白话句式。这两种句式,从来源来讲,本无格律可言。纳入楹联,则受基本联律的约束,大致上参照骈文句式的格律。其声律节奏往往突破“二字而节”的常规,节奏点与律诗句式和骈文句式有较大的差异。

4.仿词曲句式。词曲里使用领字、衬字的特点,为楹联所吸收。这些领字、衬字不纳入声律约束。称之为“仿”,是因为词有词牌、曲有曲牌,每个句式都有相应的出处,而楹联中所用句式,并不一定出自某一词牌曲牌,只是仿佛其声貌而已。

5.古体诗句式。古体诗产生于永明体之前,除了平仄声韵不通押外,在平仄方面没有约束;偶有对偶句,但对偶要求并不严格。近体诗定型后,王维、杜甫等人有“拗体律诗”的探索,所作律诗句法用律体而音节用古体,有全拗、半拗之分。楹联中的古体诗句式类似这类“拗律”中的一联,单句看是古体诗句式,不讲平仄;上下句又要求比较严格的对偶。因为拗律的情况比较复杂,故笔者把楹联中的这种句式称为“古体诗句式”而不称“拗律句式”。这种句式在声律方面享有很大自由,只对句脚

余之所居在安
風物各殊
命筆
遂成
幅
自
筆



平仄有要求,句中则不拘平仄。近体诗的平仄安排有固定的范式,这个范式对诗中每个位置的平仄作了规定,不能因为语意、语法方面的原因改变规则或从宽处理。也就是说,在近体诗里,语意节奏服从声律节奏,语法结构服从声律结构,即使使用成语、固定名词,也不得突破声律规则。如陆游《秋夜将晓出篱门迎凉有感》:“三万里河东入海,五千仞岳上摩天。”“三万里”、“五千仞”为成词,不可拆分,但在近体诗里,这两句的声律格式为“仄仄平平平平仄仄,平平仄仄仄平平”,“里”和“仞”均非节奏点,平仄不拘。让不可拆分的三字或更长词语“就范”于声律规则,是对诗人功底和才力的考验。骈文句式、散文句式、白话文句式则不同,它们的节奏点主要根据语意来确定。

从遵守格律的严格程度来说,律诗句式最严,骈文句式次之,散文句式和白话文句式又次之,古体诗句式最宽。如前所述,楹联出律的例子很多,但极少出在律诗句式上。杂用律诗句式与文句的楹联,

往往诗严文宽,对比鲜明。

综上,楹联的“联邦宪法”大致可概括为:字句对等,即楹联由上联下联两部分构成,上下联句数相等,对应语句的字数也相等;字词对偶,即上下联或同一边相对应位置的字或词属于同一对偶种类;平仄相谐,最基本的要求是上联仄收、下联平收;意义自足,即作品内容能独立完整地表达某一主题。

只有区别对待不同句式,才能解释楹联创作中看似矛盾的现象:一方面追求对仗工整、声律谐和,有时一处平仄不协就被视为“病联”;另一方面又有大量平仄不拘、对仗不工的楹联得到联家认可,甚至被称为佳作。楹联是一种独立的文体,但不同句式在格律方面尤其是声律规则方面有明显的区别。一味强调联律的“独立性”和“统一性”,罔视楹联不同句式在适用规则上的不同,有如溶油于水,理论上不能自圆其说,实践上将造成误读和误导。

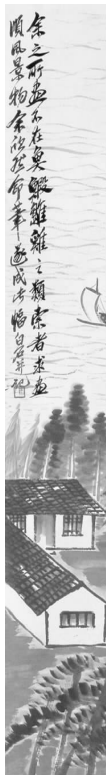
(上接第 67 页)

诗人对“花气”及其“余香”有了关注的兴趣,并为此而静坐默思了大半天这就够了。

明代文学家袁宏道论平淡,说过这样的一段话:“凡物酿之得甘,炙之得苦,唯淡也不可造,不可造,是文之真性灵也。”他认为平淡是真性灵的流露,是原原本本的自然呈现,不能刻意强求,只有藉由神奇妙手,用“腹有诗书气自华”的那一份气定神闲,自然下笔,才有平淡好滋味。所

以,就诗来说,与文学无异,浓到好处,不易,淡而韵味犹存更难。老刘茶舍“小斋坐到夕阳红”可说是一“坐”出境界,一“坐”见情趣,全诗用语平淡而韵味隽永,堪称妙手偶得之好诗。

(梦欣,本名郭业大,籍贯广东潮阳。曾居深圳,现居广州及旧金山。1948 年出生,1982 年毕业于华南师大历史系。七十年代曾师从邓其熙先生学习文艺创作。现为香港诗词学会顾问。)



午后

刘鲁宁(上海)

三秋桂子一楼风，花气袭来西复东。
为辨余香深与浅，小斋坐到夕阳红。

A black and white portrait of a man with short dark hair and glasses. He is wearing a light-colored, vertically striped button-down shirt. He is resting his chin on his clasped hands, looking slightly off-camera to the right. The background features a decorative, ornate metal gate or screen.

【作者简介】 刘鲁宁，网名老刘茶舍，1971 年生于山东，现居上海。中华诗词学会会员，上海诗词学会理事。海上清音首席版主，海派诗人。

【梦欣导读】 这首诗，不状景，不抒情，不发议论，不着色彩，不事技巧，不拉典故，不找警句，只是用轻轻的笔触，描绘深秋午后自己在书房独坐的一个场面。秋风凉爽，桂花飘香，诗人就在书房里悠闲地坐着，独自欣赏窗外的景色。秋风一阵一阵地从窗外灌进室内，而桂花的香气，似乎便被风带着进来，又捎着出去。诗人于是找到了一个让自己安心静坐的理由：想分辨出香气从哪里飘进来，东边来的呢还是西边来的，风把它们带走时还有多少香气留在书房里呢？也许这也是一种寻根究底的思考习惯，总之诗人竟觉得十分有趣，于是便一直坐到太阳快要下山的时候。

“小斋坐到夕阳红”，这当然只是一种艺术的夸张。不一定就那么实实在在地坐了一整个下午，我们只要明白诗人强调的是他在“赋闲”、他在享受一种思考的情趣这就够了。夕阳红，本来也是一种极其美好

的景象,而且在古人的诗里也被频频地使用过,但作者在这诗中更多地只是将其作为一个时间点来使用而已。

如果要再深究的话,那么,也许可以这么认为,作者用它来表达的是一种闲逸、美好的精神境界。这种用法前人似乎也用过,例如宋人释元肇《方蕙岩宅》诗“闲来对岩石,坐到夕阳红”,明人胡俨《题静山诗卷》“坐对炉熏无一事,青山几处夕阳红”,都有几分修心养性的味道,显然渲染的是一种宁静平和的气氛,也是一种安逸的生活境界。但老刘茶舍的这一“坐”却又有区别,前人是“无一事”的“闲”坐,他可是带有任务的、带有使命感的,那就是研究桂花香气在书斋里到底留下有多少。这话说来有点儿痴。但就是这点“痴”才显示诗人的气质。不过,也可以这么解读,诗人这里说的“花气”,也许是一种借喻。至于诗人到底想借喻为意识形态呢,或者生活潮流呢,或者某种可以影响诗人生活的艺术理论呢,这只有作者自己才清楚。就读者来说,也无须去猜测诗人到底想要借喻什么,只需要知道

(下转第 66 页)

余之所處不在憂樂雖難之類索者求盡
順風景物余欣然命筆遂成此幅白雲并記

